

Dos objetos, coisas, atos e ares: uma visão (auto)crítica de obras e conceitos percussivos

About objects, things, acts and air:
a (self)critical view of percussive works and concepts

Carlos Stasi 

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Departamento de Música, São Paulo, SP, Brasil
carlos.stasi@unesp.br

SCIENTIFIC ARTICLE

Section Editor: Ronan Gil de Moraes e Luís Bittencourt

Layout Editor: Edinaldo Medina

License: “CC by 4.0”

Submitted date: 13 oct 2023

Final approval date: 21 nov 2023

Publication date: 08 dec 2023

DOI: 10.35699/2317-6377.2023.48392

RESUMO: Após 42 anos de carreira, composição e performance, o autor discute alguns conceitos específicos que permearam seu trabalho com percussão. Ele se baseia aqui em algumas propostas composicionais em particular para retratar contextos, conceitos e princípios em sua produção. Apresenta-se então um panorama inicial de suas peças, assim como informações de base e conceitos fundamentais que possibilitam compreender o panorama conceitual e artístico que as fundamentaram. Os elementos selecionados para a discussão e que abordam obras distintas são: a) timbre (contrapondo percussão múltipla e uso de um único instrumento), b) notação (oferecendo apenas dois exemplos distintos que permitem observar alguns dos principais conceitos sobre), c) questionamento da obra musical e do papel do próprio performer e d) fisicalidade e uso de outros sentidos nas obras musicais. O artigo possibilita então uma compreensão mais abrangente sobre a produção do autor, partindo-se do olhar, das experiências, experimentos e do relato do próprio compositor/performer/percussionista, evidenciando, em diferentes níveis, como tal produção traz questionamentos voltados para vários paradigmas artísticos e percussivos.

PALAVRAS-CHAVE: Percussão; Composição; Repertório; Carlos Stasi.

ABSTRACT: After 42 years of career, composition and performance, the author discusses some specific concepts that have permeated his work with percussion. Here he draws on some particular compositional proposals to portray contexts, concepts and principles in his production. An initial overview of his pieces is then presented, as well as background information and fundamental concepts that make it possible to understand the conceptual and artistic panorama that underpinned them. The elements selected for discussion and which address different works are: a) timbre (contrasting multiple percussion and the use of a single instrument), b) notation (offering just two different examples that allow us to observe some of the main concepts), c) questioning the musical work and the role of the performer, d) physicality and the use of other senses in musical works. The article then provides a more comprehensive understanding of the author’s production, based on the gaze, experiences, experiments and reports of the composer/performer/percussionist himself, showing, at different levels, how this production raises questions about various artistic and percussive paradigms.

KEYWORDS: Percussion; Composition; Repertoire; Carlos Stasi.

1. Introdução: uma visão geral das obras

O presente texto, acima de tudo, procura evidenciar conceitos e maneiras distintas de se pensar e viver a percussão. Apesar de isso ser feito através do uso de várias obras originais compostas, o valor atribuído a cada uma delas está intrinsecamente relacionado àquilo que elas questionam e representam, muito mais do que aquilo que elas possam significar sob um ponto de vista mais tradicional: o que é obra, o que é repertório ou quais são os principais referenciais para se criar, tocar ou mesmo lecionar. Naturalmente, em vários níveis, coloca-se em questão também a ideia de reprodutividade, já que as obras nascem de experiências individuais internas que chegam inclusive a anular a possibilidade de uma segunda execução delas. Neste sentido, elas funcionam mais como momentos e experiências descritas numa espécie de diário (que seria o próprio tempo), sugerindo, por vezes, que mesmo reinterpreta-las ou revivê-las (como normalmente fazem os músicos) pode gerar algo caricato e um tanto quanto inferior à experiência única das pessoas. Evidentemente, cada execução poderia ser considerada como uma nova experiência ou uma nova porta que se abre para um mundo diferente, como bem afirmou Tatsumura (1991, 526). No entanto, apesar de considerar carinhosamente as palavras desta autora (tanto que uma parte do artigo é dedicada ao seu texto), sempre houve enorme dificuldade pessoal na compreensão de seus conceitos de maneira a anular, ou mesmo questionar, uma visão tão particular da performance que diminui, ou mesmo anula, a possibilidade de reprodução da obra. Neste sentido também, em mais de 35 anos de ensino, nunca formalizei (de maneira contundente) o trabalho e o estudo de minhas principais áreas de atuação na percussão – múltipla e reco-reco – às dezenas de alunos/as que passaram pelo curso onde leciono. Por outro lado, vários desses conceitos e considerações transparecem em outros formatos, de maneira mais ordenada: textos, artigos, livro, palestras, aulas e similares. De certo modo, isso também relativiza a obra, assim como o performer, mas representa um material até certo ponto sólido em relação a vários desses questionamentos.

Após 42 anos de relação com a percussão (conflituosa em sua maior parte), hoje fica fácil identificar que tais ideias tiveram como gênese o próprio fato de me iniciar nela por acaso (sem qualquer gosto ou atração, ou mesmo qualquer capacidade básica). Se por um lado isso gerou vários constrangimentos, representou também a possibilidade de escolhas e caminhos que, apesar de certa localização dentro de paradigmas da música de concerto, flertam com certos questionamentos, tanto naquilo que se refere à formação e aos estudos, como às várias atividades de pesquisa, ensino e performance.

De forma a contextualizar o/a leitor/a, a lista abaixo (Tab. 1) descreve grande parte dessas obras compostas. Estão excluídas desta tabela várias peças não finalizadas, como é o caso de *sus manos* (2004), e *seus olhos* [voz e clarone] de 2019. Do mesmo modo, não são listadas as improvisações gravadas no CD *SOLO en el manantial – negra, danza de la redención, más suave e descarga* (Stasi 2003), assim como alguns outros estudos de reco-reco, caixa e outros instrumentos. O objetivo é então oferecer aqui um panorama geral para, na seção seguinte, utilizar principalmente peças específicas dessa lista que possibilitam uma mais ampla discussão dos principais conceitos e ideias gerais do trabalho do autor.

Tabela 1 – Lista de obras compostas por Carlos Stasi. Com exceção de algumas peças inacabadas e improvisações não indicadas, a lista referencia cronologicamente as obras com respectiva formação para a qual foi composta e instrumentação associada.

Título (ano de composição)	Formação	Instrumentação
<i>Estudos – Quatro pequenas peças para reco-reco solo</i> (1983)	solo	reco-reco
<i>Canto</i> (1983-1984)	solo	berimbau
<i>1º estudo para metais</i> (1984)	solo	<i>brake drums</i> , tampas e outros metais
<i>IO</i> (1985-1986)	trio	tímpanos, tabla e congas
<i>Mapselpha 4r</i> (1987)	solo	xilofone
<i>33 Samra Zabobra</i> (1987)	sexteto ou septeto	reco-recos, matraca, triângulo, congas, tubo, metais com arco
<i>Ilusão – Tetralogia do Sacrifício, Parte 1</i> (1986-1988)	solo	múltipla
<i>Barú</i> (1988)	duo	bongo, recos e berimbau de boca
<i>Estudo para a mão esquerda</i> (1989)	solo	reco-reco
<i>Ário – estudo para as duas mãos</i> (1989)	solo	reco-reco
<i>Estudo I para 3 reco-recos</i> (1989)	trio	reco-recos
<i>Elegia</i> (1989)	solo	marimba
<i>Estudos de um homem coxo</i> (1989)	solo	tímpanos
<i>Fogo</i> (1989)	solo	vibrafone
<i>Haneman</i> (1989)	duo	reco-reco e vários outros instrumentos
<i>Imagem – Tetralogia do Sacrifício, Parte 2</i> (1988-1990)	solo	múltipla
<i>Música para o Olfato</i> (1990)	solo	corpo
<i>poeta</i> (1990 e 2003)	solo	voz falada e voz cantada
<i>Canção Simples de Tambor</i> (1990)	solo	caixa clara
<i>Retorno</i> (1990)	solo	voz e <i>tamtam</i>
<i>Vento</i> (1990)	solo	bongo, surdo e 2 toms
<i>Estudo para 5 reco-recos</i> (1990)	quinteto	reco-recos
<i>Uma parte do vento</i> (1990)	trio	reco-recos, instrumentos de percussão e sopro
<i>Dimensões</i> (1991)	trio	toms, blocos de madeira, surdo e caixa
<i>Nada - Música para a paixão, desespero e serenidade</i> (1991)	solo	múltipla
<i>Música para o Olfato II</i> (1991)	duo	corpo
<i>Palm tree</i> (1991)	solo	campana de vento e caixa (com galho e folhas de árvore)
<i>Duo para Surdo e Clave</i> (1991)	duo	surdo e clave
<i>Retornar</i> (1991)	trio	percussão e sopros
<i>San</i> (1991)	solo	<i>steel drum</i>
<i>5 Estudos para reco-reco solo</i> (1991)	solo	reco-reco
<i>Música para o Tato</i> (s.d.)	solo	corpo
<i>Música para a Visão</i> (s.d.)	solo	corpo
<i>Vortex</i> (1992)	solo	marimba
<i>Elegia</i> (1992)	solo	baixo e <i>crotales</i>
<i>A Harley Davidson Surrounding the Rain Forest</i> (1994)	solo	bongo e reco-reco
<i>Xavier Guello</i> (1994-1995)	solo	reco-reco de mola
<i>Tambora</i> (1995)	solo	3 tambores agudos
<i>Exbert</i> (1997)	solo	indeterminada
<i>May</i> (1999)	duo	<i>duerbak</i> e <i>djembe</i>
<i>Estudo II para 3 reco-recos</i> (1999)	trio	reco-recos
<i>Santos</i> (1999-2000)	duo	<i>güira</i> e <i>cajón</i>
<i>viagem</i> (2000) – versão de <i>Xavier Guello</i>	duo	reco-reco de molas, berimbau e <i>spring drum</i>
<i>ello</i> (2000)	duo	2 pandeiros
<i>Onze – ‘hands in’</i> (2000)	duo ou quarteto	tabla, <i>ghaval</i> , <i>sogo</i> , <i>frame drum</i> , gongos
<i>peça</i> (2001)	duo	instrumentos indeterminados
<i>Sapus columbus</i> (2001)	solo	narrador/performer
<i>textos para lilian – poesia insiste em expressar o inefável</i> (2001)	solo	marimba e texto
<i>a moment</i> (2001-2002)	duo	gongos e frigideiras
<i>ela</i> (1993 e 2001-2002)	duo	2 pandeiros, kalimba, caxixis, vaso, chocalhos, <i>frame drum</i> com bolinha de pingue-pongue
<i>Por mais de cinco horas</i> (2002)	quarteto	8 congas e <i>bougarabou</i>
<i>Revenge</i> (2002)	octeto	2 marimbas, vibrafone, tambores e blocos de madeira
<i>Corra e fique cansado</i> (2004)	solo	corpo
<i>De mapas, miniaturas e monstros – Tetralogia do Sacrifício, Parte 3</i> (2004)	solo	múltipla
<i>Jegolino</i> (2006)	duo	tamborins, pandereco, zabumba

Tab. 1 (Cont.)

<i>Frigi</i> (2008)	duo	gongos, frigideiras, tamborito, triângulo, reco de mola, sinos, prato, pandeiro
<i>Ripa</i> (2008)	duo	repiniques, agogôs
<i>O Jardim das Margaridas Amarelas</i> (2008-2009)	duo	vibrafone
<i>Fronteras</i> (2011)	quinteto	maraca solo e quarteto de percussão
<i>O Jardim das Margaridas Amarelas - Cena 2</i> (2012-2013)	duo	vibrafone
<i>mensagem</i> (2010 e 2013)	solo com assistente	marimba
<i>triplun a 2</i> (2015)	trio	voz/texto e interlúdio com pequenos tambores
<i>Névoa amarelada</i> (2014-2015)	solo	eufônio
<i>Elric</i> (2016) - versão da obra <i>Névoa Amarelada</i>	solo	clarone
<i>en fin et – 5 pequenas peças para euphônio solo</i> (2016)	solo	eufônio
<i>desvil</i> (2017-2018)	duo	berimbaus, <i>tamtam</i> , gongos e outros
<i>hexium</i> (2017-2018)	solo	eufônio
<i>Li Sin – Tetralogia do Sacrifício, Parte 4</i> (2017-2018)	solo	múltipla
<i>ebroz</i> (2021)	quarteto	bongôs e reco-recos

Algumas obras tomam como base características mais tradicionais de um gênero ou instrumento e procuram ampliar alguns horizontes especificamente, mesmo que em formatos e durações muito mais comuns no repertório para percussão solo. É o caso de *Estudos de um Homem Coxo* (1989), para tímpanos, *Vortex* (1992), para marimba, *Mapselpha 4r* (1987), para xilofone, *Vento* (1990) e *Tambora* (1995), ambas para tomtoms, *Fogo* (1989), para vibrafone e *San* (1991), para *stell drums*. Outras já apresentam novas formas de execução e modos mais inusitados de tratar o material sonoro em obras para solista, provocando o ouvinte e levantando questões mais profundas sobre o que é musical ou não, como em *Estudos – Quatro pequenas peças para reco-reco solo* de 1983 (primeira obra solo composta para este instrumento); *Canção Simples de Tambor* (1990) para caixa clara, cujas técnicas envolvem uma bola de pingue-pongue girando circularmente sobre a pele (possibilitando um som contínuo) ou o uso de uma vara de pescar (possibilitando sons descontínuos e irregulares) e *A Harley Davidson Surrounding the Rain Forest* (1994), para bongo e reco-reco, para a qual uma nova técnica específica foi criada (raspar e bater o reco-reco em conjunto com os sons da pele do bongo).

As obras para duo, principal formação com composições depois dos solos, também apresentam enorme necessidade de se criar técnicas de execução para diferentes tipos de instrumentação. É o caso de *Barú* (1988), para bongo, recos e berimbau de boca, *Haneman* (1989), para recos e vários outros instrumentos, *a moment* (2001-2002), para gongos, *ela* (1993 e 2001-2002), para pandeiros, *Jegolino* (2006), para dois tamborins, zabumba e pandereco¹ e *viagem* (2000), para reco-reco de metal com molas e berimbau.

As obras para três ou mais integrantes, por vezes, ampliam o material inicialmente trabalhado em composições para duo, como p. ex. através de: a) construção de frases/melodias utilizando notas individuais de cada músico ou b) sobreposição de diferentes camadas melódicas tímbricamente diferentes (centro e borda da pele, diferentes cabeças de baquetas – feltro, madeira e outras). É o caso de *Dimensões* (1991), trio para tambores e blocos de madeira, *Revenge* (2002), octeto para duas marimbas, vibrafone, tomtoms e blocos de madeira e *Por mais de cinco horas* (2002), quarteto para oito congas.

O uso da voz, palavras e textos, sempre pareceu limitado a obras como *Barú* (1988), *Sapus columbus* (2001), *poeta* (1990 e 2003), *textos para lilian – poesia insiste em expressar o inefável* (2001) e *triplun a 2* (2015).

¹ Técnica criada para se executar o pandeiro e o reco-reco ao mesmo tempo.

No entanto, durante a pesquisa para o presente trabalho, isto mostrou-se mais expressivo do que inicialmente considerado. Eu mesmo não tinha noção do nível de importância do uso do texto, que chega a assumir, em muitos aspectos, um papel mais predominante do que a própria performance. Este aspecto que agora parece fundamental será abordado especificamente em uma publicação futura.

Aquilo que é normalmente chamado de percussão cênica ou música-teatro é praticamente inexistente na produção, havendo completa subordinação de qualquer elemento dito cênico (como o movimento) ao som. Apesar disso, *Canção Simples de Tambor* (1990) foi incluída em uma dissertação de mestrado sobre essa temática². A única exceção real seria a peça *Sapus columbus* (2001) para narrador/performer.

O conceito de que as obras refletem determinado momento pessoal e histórico, e de que a reprodução delas seria no mínimo algo caricato, embasou a prática pessoal de se executar algumas peças somente uma vez na íntegra, caso de todas as múltiplas da *Tetralogia do Sacrifício* (1988, 1990, 2004 e 2018). Neste caso específico, observa-se completo distanciamento das maneiras comuns de se criar e executar obras, geralmente concebidas para serem reproduzidas e reinterpretadas o maior número de vezes possível. Por conta também dos questionamentos pessoais e recorrentes sobre a necessidade real de se compor e de se tocar música para percussão, não houve a execução de várias obras ou houve ainda seu abandono no decorrer mesmo do processo de criação. São dezenas de peças que se encaixam nestas situações assaz constantes.

As obras que escrevi para percussão foram, em sua maioria, compostas como objeto de estudo técnico e performático. O autodidatismo possibilitou abordagens específicas que se utilizaram de ferramentas e maneiras próprias de se lidar com uma problemática em particular. Contrário ao senso comum, que estabelece que determinado nível técnico ou de performance só pode ser alcançado após a execução de obras referenciais do repertório (ou mesmo métodos e estudos), esta produção aponta, no mínimo, para uma relativização deste tipo de pensamento. Com relação à produção para percussão múltipla, p. ex., que se resume nas quatro obras pertencentes à chamada *Tetralogia do Sacrifício* (1988, 1990, 2004 e 2018) e *Nada – Música para a paixão, desespero e serenidade* (1991), evidencia-se o fato de que, somente a primeira parte da *Tetralogia – Ilusão*, uma obra de uma hora e vinte minutos, já equivale, ou mesmo supera – no sentido técnico e performático – grande parte do repertório criado até o momento da produção do presente texto. Uma característica marcante nessa obra, como observa Appezzato (2004), “é a chamada melodia de timbres, que consiste em frases monódicas com vários timbres diferentes.” Todo o processo de criação desse tipo de melodia, através de vários exercícios, possibilidades de montagem e desenvolvimento de técnicas de execução, se tornaria a base para que eu pudesse lecionar este tipo de prática na universidade, criando inclusive a disciplina *Tópicos em Percussão*, cujo conteúdo programático apresentava várias atividades afins. Sendo assim, todas as técnicas desenvolvidas fundamentam-se, em essência, nas obras originalmente compostas com esta finalidade e que acabaram então por gerar também uma maneira de se lecionar. Produção e transmissão de conhecimentos são então elementos diretamente relacionados aos desafios no ato de compor/performar ou performar/compor e de se confrontar com as práticas performativas pessoais e os conceitos sobre música os mais profundos.

² No trabalho intitulado *Performance no Teatro Instrumental: O repertório brasileiro para um percussionista* (Serale 2011).

2. Obras selecionadas: considerações sobre problemáticas e questionamentos

Dentre as obras listadas na seção anterior, foram selecionadas aquelas que permitem discutir alguns conceitos e ideias que, de forma mais sintética, poderiam ser agrupadas nos tópicos:

- a. exploração de timbre (incluindo melodias de timbre),
- b. desenvolvimento de sistemas notacionais,
- c. contraposição entre montagens com dezenas de instrumentos (conceito do *ilimitado no “ilimitado”*) e solos com apenas um único instrumento (conceito do *ilimitado no “limitado”*),
- d. problematização da [in]existência da obra/performer/compositor,
- e. criação de técnicas de execução,
- f. procura e uso de várias sonoridades, mesmo em instrumentos vistos como “limitados”,
- g. uso de diferentes materiais para a produção sonora (além das baquetas e mãos),
- h. conceituação de fisicalidade (de modo a incluir também o uso da respiração e do olfato enquanto material primordial) e
- i. a música do/a “Outro/a”, a música como “Outro/a”.

Essas várias questões não são discutidas em seções individuais. Na seção 3 (O trabalho com timbres), eu discuto primeiramente a tendência em usar uma miríade de instrumentos como fontes sonoras individuais. Inicialmente, isso é feito focando a percussão múltipla (3.1 Percussão múltipla e grandes montagens – do *ilimitado no “ilimitado”*). Em seguida, procuro contrapor este procedimento discutindo o trabalho específico de desenvolvimento de técnicas e novas sonoridades e materiais em instrumentos isolados (3.2 Contraposição através de solos num único instrumento “simples” – do *ilimitado no “limitado”*).

Na primeira metade da seção 4 (Notação), eu foco no trabalho desenvolvido especificamente com o pandeiro e que, nas últimas décadas, tem sido adotado por vários outros autores no Brasil e no exterior. Na segunda metade, eu faço breves comentários a respeito da utilização de determinados conceitos e da aplicação de notação originalmente proveniente de peças para percussão no contexto de instrumentos não-percussivos, como em obras compostas para instrumentos de sopro (eufônio e clarone).

Na seção 5 (Dos múltiplos sentidos físicos do “corpo”), eu discorro sobre a importância do aspecto físico no processo criativo, composicional e performático. Além disso, é discutido também como inclusive outros sentidos – principalmente o olfato, direcionam algumas peças específicas.

Na última seção (6. A música do/a “Outro/a”, a música como “Outro/a”), trago para o centro da discussão, mais uma vez, a vivência da música como “Outro/a”, algo inicialmente e tão bem descrito em textos de Tatsumura (1991). Esta seção conclusiva procura colocar em evidência as metáforas individuais que permitem o surgimento de novas percepções, relações e “produtos” – termo que será aqui considerado em uma acepção mais ampla, ou seja, da ânsia de procura pelo sentido de fazer surgir o “novo”.

3. O trabalho com timbres

3.1 Percussão múltipla e grandes montagens – do *ilimitado no “ilimitado”*

Uma das tendências da percussão múltipla é o uso de muitos instrumentos como possibilidade de variedade tímbrica. Em grande parte do repertório isto representa o uso de sonoridades específicas de determinado

instrumento (basicamente uma em cada instrumento), o que naturalmente resulta em grandes montagens. Meu trabalho, desde o início, aproveitou-se disso, mas, ao mesmo tempo, sempre procurou incorporar a ampliação de possibilidades dessas “vozes únicas” (com apenas “um som”) por meio de diferentes locais de ataque e diferentes materiais num mesmo instrumento. Os exemplos abaixo (Fig. 1 e 2), dos solos *Ilusão* (1986-1988) e *Imagem* (1988-1990), apontam para esta atenção e preocupação, tanto no que diz respeito ao uso de diferentes partes das baquetas, mãos e dedos, quanto a diferentes locais num mesmo instrumento, por mais que ele não pareça oferecer tal possibilidade (o que advém do seu uso comum e generalizado).

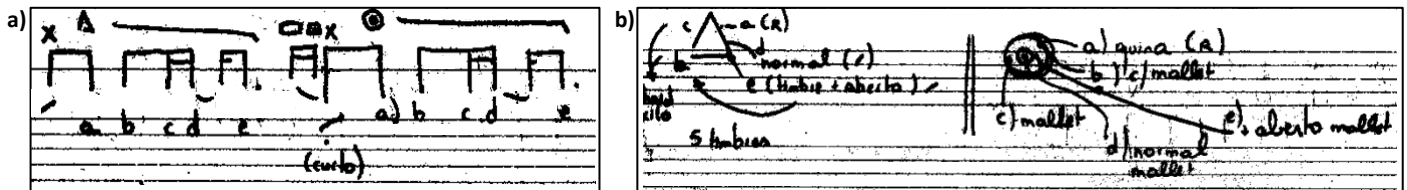


Figura 1 – Rascunho de *Ilusão* (1986-1988) e diferentes sonoridades num instrumento, apesar de vários outros usados nas duas grandes montagens da peça: a) melodia com 5 timbres no triângulo e gongo thai, b) diferentes formas e locais de ataque em cada instrumento

Fonte: Arquivo pessoal do autor

Figura 2 – Partitura de *Imagem* (1988-1990): indicações para ampliação de possibilidades sonoras advindas de uma fonte/instrumento

Fonte: Arquivo pessoal do autor

3.2 Contraposição através de solos num único instrumento “simples” – do ilimitado no “limitado”

Esse interesse específico por um objeto musical como fonte de várias sonoridades me levou ao uso de um único instrumento apresentando a mais ampla variedade tímbrica possível. Essa situação tem como objetivo a produção de obras de “porte similar” às múltiplas, mas sem adicionar-se outras vozes/instrumentos na peça. Este contexto paradigmático resultou no desenvolvimento de várias técnicas de execução e numa ampla e aprofundada procura de timbres no reco-reco de mola p. ex., o que pode ser observado claramente

no solo para este instrumento de aproximadamente quinze minutos – *Xavier Guello* (1984-1985)³. Procedimento parecido é realizado também em *Canção Simples de Tambor* (1990), para caixa.

Apesar de grande parte do repertório para caixa apresentar possibilidades variadas de uso de timbre⁴, considero que a questão de *melodias de timbre* foi trabalhada de maneira diferenciada e contundente em *Canção Simples de Tambor* de 1990 (Fig. 3). Além disso, outros materiais para produção sonora são utilizados de maneira coerente: uma bola de pingue-pongue e uma vara de pescar, p. ex. O uso de diferentes materiais ocorre também na segunda obra para caixa intitulada *Palm tree* (1991), que usa folhas de uma árvore como baquetas.

Figura 3 – Aspectos da partitura de *Canção Simples de Tambor* (1990): a) explicação sobre uso de bolinha de pingue-pongue (3o movimento), b) indicações sobre o emprego de dedos na pele (3o movimento), c) indicações sobre o uso de vara de pescar (4o movimento)

Fonte: Arquivo pessoal do autor

A exploração e ampliação detalhada de timbres, assim como a criação de técnicas de execução são claramente observáveis no uso da matraca na obra *Concerto para Matraca e Cordas – A Song of Love* (2004), justamente num instrumento considerado bastante “limitado” (Fig. 4). Neste caso, p. ex., faz-se uso do controle individual de cada uma das linguetas produtoras de sonoridades na coroa do instrumento, por meio de uma técnica que já havia sido apresentada no solo de matraca (solo rítmico com apenas uma das linguetas) do sexteto/septeto *33 Samra Zabobra* (1987).

³ A peça pode ser visualizada em: <https://www.youtube.com/watch?v=NY-Ni6fGS-M>

⁴ A edição de *The Noble Snare Drum – Compositions for Unaccompanied Snare Drum* da Smith Publications (Smith 1988), da qual eu não tinha conhecimento na época da composição de *Canção Simples*, indica um ponto de mudança crucial no questionamento da caixa como instrumento militar nos Estados Unidos e Europa.

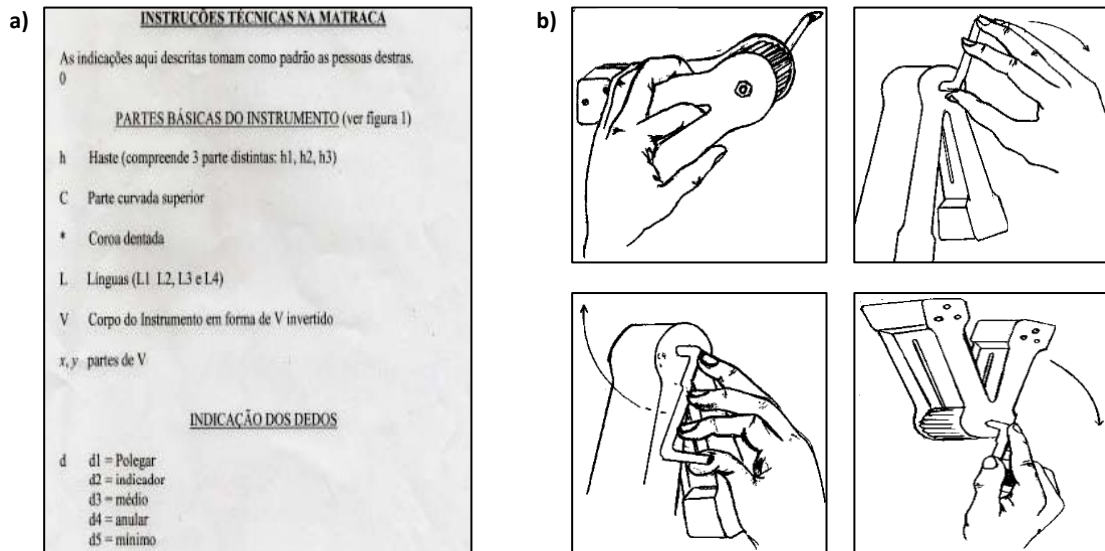


Figura 4 – Aspectos da exploração de timbres no *Concerto para Matraca* (2004): a) indicações sobre as partes do instrumento e dedos específicos a serem considerados na interpretação da notação, b) figuras originais mostrando diferentes técnicas aplicadas no instrumento
 Fonte: Arquivo pessoal do autor

4. Notação

Esse trabalho de composição desenvolvido ao longo de décadas e específico para instrumentos de percussão produziu diferentes sistemas notacionais. Assim, várias obras apresentam diferentes propostas de registro musical escrito, objetivando uma maior clareza e compreensão com relação ao material a ser executado. No entanto, isto não abarca todas as obras, já que raramente se escreveu para que outras pessoas tocassem, ou mesmo porque minha insatisfação em relação ao próprio material artístico – peças e performance – diluiu a importância da escrita, cujo principal objetivo era, muitas vezes, apenas um registro básico que ajudasse em eventuais performances de uma mesma peça. No entanto, mesmo que essas tendências tenham dominado a produção, vários dos elementos desenvolvidos resultaram em sistemas notacionais reconhecidos como bastante coerentes e que têm sido adaptados por vários outros profissionais em suas próprias produções. É o caso da notação específica para pandeiro, que foi adaptada por diferentes autores nos últimos 17 anos. Esse material tem sido analisado por alguns autores como Mendes (2010) e Giancesella (2012). Como afirma Mendes (2010, 2), “O objetivo deste trabalho é demonstrar a influência do sistema notacional para pandeiro criado por Carlos Stasi, através da análise do referido sistema, bem como sua difusão em métodos posteriores lançados nos últimos cinco anos”. Giancesella (2012), no capítulo 5 de seu livro, apresenta o mesmo sistema observando que vários métodos o adotaram, como Sampaio e Camargo (2004), Lacerda (2007), Sampaio (2007) e Carvalho e Sampaio (2008). O autor ainda afirma que:

[O] sistema, desenvolvido pelo percussionista e compositor Carlos Stasi para notar suas próprias peças, propõe uma grafia bastante sintética que facilita a leitura, ao mesmo tempo que identifica todas as diferentes articulações propostas por ele, utilizando apenas uma linha, na qual os sons graves (solto ou abafado) produzidos pelo polegar estão grafados abaixo da linha, e os sons graves produzidos pelas pontas dos dedos (abafado e solto) estão grafados acima da linha. E os sons das platinelas, sem o grave da pele, produzidos tanto pela ponta dos dedos quanto pela base da mão utilizam hastes sem a cabeça da nota, mas o primeiro está grafado acima da linha e o segundo tocando a linha... Como para cada timbre, inclusive abafado ou solto, já existe um sinal correspondente, nesse sistema notacional não existe a necessidade de uma linha separada para anotar o

efeito do abafamento da mão esquerda, o que dinamiza bastante a leitura. (Gianesella 2012, 159)

Esse sistema, assim como vários outros, incorpora, de maneira simples, elementos já existentes em distintas obras para percussão das décadas de 1970 e 1980, como o uso de linhas únicas ou suplementares, notas com formatos de cabeças diferentes, notas sem cabeça (somente hastes) – que funcionam bem para indicar as chamadas notas-fantasma (do inglês *ghost notes*) ou as pontas dos dedos e o pulso no pandeiro –, e o símbolo X, funcionando perfeitamente para a execução básica de vários instrumentos apresentando sons abertos e fechados. A reunião em um sistema único, coerente e mais claro visualmente para o pandeiro é que representou um novo diferencial para o registro musical do instrumento. Essa notação é inclusive aplicável em outros contextos instrumentais, funcionando perfeitamente para a execução básica de vários instrumentos que apresentam sons abertos e fechados e que têm origem em contextos variados (como congas, *dumbek*, *tambora*, surdos, repiniques, repiques de mão, entre muitos outros).

A ideia de sistema notacional aqui está completamente relacionada ao objetivo de oferecer o máximo de elementos da execução numa grafia que seja fácil de ler (o que vai, em um certo sentido, na direção oposta a uma boa parte da produção na música contemporânea), com a representação bastante aproximada de todas as melodias produzidas através da articulação de vários timbres nos instrumentos (Fig. 5 e 6). Não foi tão simples chegar a este resultado! Recordo que nas conversas com John Bergamo (meu orientador no mestrado), ele ironizava o fato de compositores eruditos almejavem sempre uma escrita hermética e complexa, resumindo isto na frase “escrever difícil é fácil!”. No sentido aqui analisado, cuja proposta é justamente facilitar a compreensão da execução e das melodias criadas, muito trabalho é necessário para se chegar a um sistema coerente e funcional. Mais do que isto, vários destes sistemas também consideram os elementos técnicos da execução como essenciais para se alcançar tais resultados. Ou seja, trata-se justamente do oposto: escrever de maneira a proporcionar um fácil entendimento, assim como uma execução mais instantânea, é muito difícil!

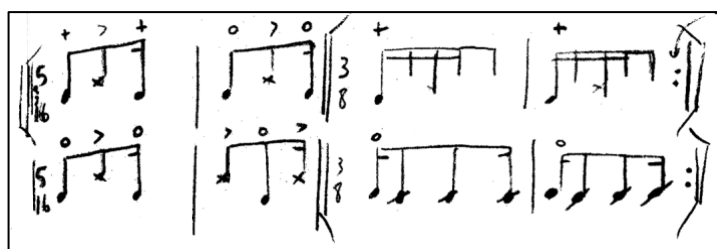


Figura 5 – Trecho original de *ela* (1993 e 2001-2002) para dois pandeiros (notação básica que seria refinada posteriormente)
Fonte: Arquivo pessoal do autor

<p>a)</p> <p>Polegar: Golpe de polegar com a membrana presa Thumb: thumb stroke with tight membrane</p> <p>Polegar: Golpe de polegar com a membrana solta Thumb: thumb stroke with loose membrane</p> <p>Ponta: Golpe com o bloco de dedos Finger tips: stroke with a group of fingers</p> <p>Punho: Golpe com o punho Wrist: stroke with the wrist</p> <p>Tapa: Golpe com a palma da mão Slap: stroke with open hand</p> <p>Rulo: Fricção dos dedos na pele Rasp: rubbing of the fingers on the membrane</p>	<p>b)</p> <p>c)</p>
---	---------------------

Figura 6 – Notação para pandeiro de pesquisas do autor: a) bula expandida, b) e c) exemplos da notação mais refinada para pandeiro
Fonte: Lacerda (2014)

No caso aqui analisado – notação para pandeiro –, a partitura na verdade espelha a própria posição de segurar o instrumento, assim como os locais de articulação – acima da linha, na própria linha e abaixo da linha – fazendo referência direta à maneira fundamental que o músico segura e executa o instrumento. Ou seja, a partitura *espelha* o que o músico vê ao olhar para o próprio instrumento e sua mão direita (se destro), o que facilita enormemente a leitura e compreensão, assim como a quase imediata execução.

Um princípio básico adotado nesse contexto é o da hierarquia de elementos. Ou seja, representar os vários sons no instrumento de acordo com a sua importância dentro da proposta da obra, ou mesmo do idioma. Assim, os principais sons do instrumento são representados através de um elemento já socialmente codificado – notas com cabeça. O chamado “tapa” (som seco) é representado pelo X, o que ocasiona imediata percepção entre esses dois timbres fundamentais e o uso deles nas melodias criadas. Já os sons do pulso e das pontas dos dedos – que fazem ressoar principalmente as platinelas – é representado apenas pelas hastes (sem cabeças de notas). Em outras obras, essas mesmas hastes servem para representar as chamadas notas-fantasma, como no caso da escrita para congas.

Outro princípio usado em toda a produção é a não utilização de elementos fraseológicos para determinar timbres (ex.: pontos de diminuição, ligaduras, acentos). Porém, no caso do pandeiro, pela primeira vez, isto não foi aplicado. A razão é simples. O pandeiro não tem um som que se sustenta, possuindo sons, em geral, secos. Neste sentido, não havia razão para seguir este princípio aqui colocado e, desta maneira, optou-se por utilizar o ponto de diminuição – *staccato* – como símbolo do som do polegar fechado (som preso), o que resultou numa partitura bastante limpa. Várias das discussões resultantes da adaptação feita por Sampaio e Camargo (2004) e Sampaio (2007) relacionam-se com esta problemática. Sampaio mudou essa simbologia em seus métodos, colocando um parêntesis ao redor da cabeça da nota. Como observa Giancesella (2012, 140):

É importante observar que os autores que se basearam no sistema notacional de Stasi fizeram em seus métodos uma alteração de sua grafia original: em vez de utilizarem o sinal de *staccato* para indicar as notas de polegar abafado e grave de ponta de dedos abafado, eles modificaram a notação para essas articulações, utilizando o sinal de parênteses () ao redor da cabeça da nota. Mas em nossa opinião, assim como na opinião de Stasi, esse sinal, além de não ser típico da escrita musical, ocupa espaço horizontal, o que pode ser dificultar tanto a escrita quanto a leitura, principalmente em passagens mais complexas. Além disso, a utilização das hastes indicativas dos sons de platinelas produzidos pela base da mão e da ponta de dedos, por não utilizarem a cabeça da nota, já denotam uma função de marcação de acompanhamento, tornando mais clara a visualização das articulações principais, produzidas pelos sons graves da membrana solta ou abafada (de polegar ou ponta de dedos), cujas notas representativas são escritas com cabeças... [O] sistema de Stasi pode ser acrescido de outros sinais de acordo com a necessidade de suas próprias composições.

A hierarquia de elementos dentro da composição, ou do próprio idiomatismo do instrumento, responde diretamente a esta questão e problemática. Afinal, elementos essenciais à linguagem “nunca” poderiam ser colocados entre aspas ou entre parênteses numa partitura, já que servem (aspas e parênteses) justamente para fazer referência àquilo que não é central a um texto, o que é justamente o contrário daquilo que representa o som aberto na linguagem do pandeiro. Por conta disso também, Lacerda (2014) refez toda a escrita de seus métodos, observando o equívoco provocado pela adaptação feita por Sampaio.

Santos (2015), em sua tese (cujo próprio título e pesquisa toma como referência, em vários níveis, meu trabalho com instrumentos ditos marginais), observa que:

Há outros dois sistemas de notação para o pandeiro brasileiro que têm sido utilizados em alguns métodos para pandeiro e na escrita de estudos e peças para este instrumento: o sistema de Luiz D’Anunciação e o de Carlos Stasi. Uma reflexão sobre as diferenças entre estes dois sistemas de notação se encontra nos trabalhos *Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro* (2012) de Gianesella; e *A Funcionalidade do Sistema Notacional para Pandeiro de Carlos Stasi* (2010) de Mendes. (Santos 2015, 122)

Ao mesmo tempo, esse autor oferece exemplos do uso dos conceitos discutidos em transcrições para outros instrumentos, como indicado na Fig. 7a. A Fig. 7 apresenta também outros trabalhos realizados com base nos conceitos originais de notação aqui discutidos.

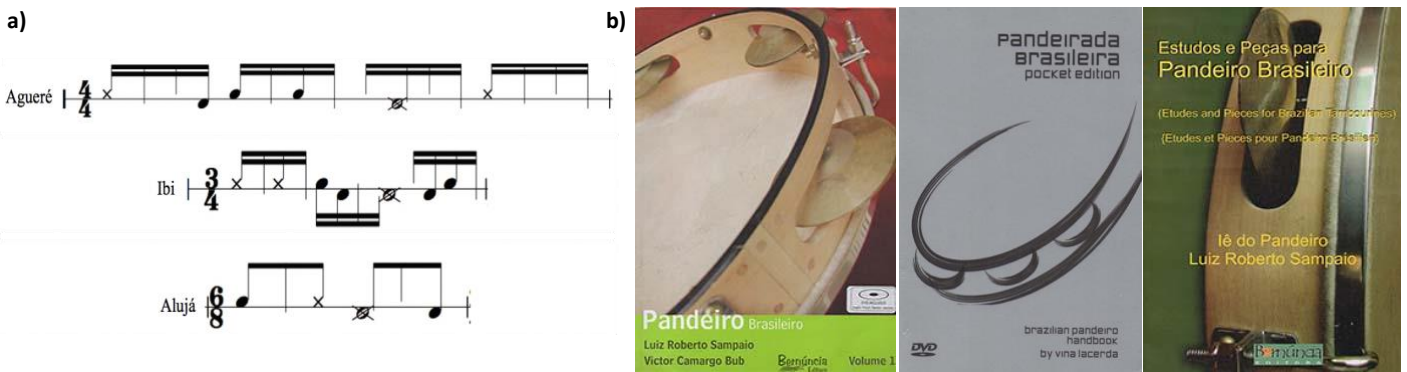


Figura 7 – Material decorrente de notação para pandeiro de Carlos Stasi: a) interpretação dos ritmos de candomblé agueré, ibi e alujá, b) métodos para pandeiro que utilizam como base a notação do autor

Fonte: a) Santos (2015, 127), b) Sampaio e Camargo (2004), Lacerda (2007) e Carvalho e Sampaio (2008) respectivamente

Como segundo exemplo, cito a notação utilizada na obra *Névoa Amarelada* (2014-2015) que, apesar de ter sido composta para um instrumento de sopro – eufônio (com posterior adaptação para clarone), também se utiliza dos mesmos princípios (Fig. 8).

Figura 8 – Elementos de notação de Carlos Stasi: a) bula em *Névoa Amarelada* para eufônio, b) trecho de *Névoa Amarelada*, c) mesmo trecho de *Névoa Amarelada* em *Elric*, adaptação para clarone transcrita por Sergio Albach

Fonte: Arquivo pessoal do autor

Trata-se, então, de um questionamento com relação aos sistemas tradicionais mais utilizados. No caso da bateria, p. ex., utiliza-se normalmente um pentagrama que, a princípio, apresenta-se como bastante incoerente e desnecessário para este instrumento. No meu entender ele só faz sentido por conta do fator histórico e sua utilização durante décadas, mas não representa, em si, um sistema coerente, claro e limpo. Já no caso do eufônio, apesar de ser um instrumento melódico que faz uso do pentagrama, adaptei o mesmo para o sistema de apenas uma linha, visto que a peça utiliza apenas uma nota em quase toda sua totalidade. Do mesmo modo, as outras três “notas satélites” são indicadas em relação à esta única linha principal. Obviamente, assim como no caso da maioria de obras para percussão, basta uma bula para identificar as poucas notas utilizadas, sem qualquer necessidade de uso contínuo de um excesso de linhas (pentagrama), tornando a partitura mais limpa e clara com relação ao seu aspecto rítmico, que é bastante explorado. Seguindo a proposta de organicidade e coerência com a relação física do ato de tocar, observa-se ainda que as notas abaixo e acima da linha não exigem qualquer pressão dos pistos, enquanto aquelas que exigem qualquer dedilhado são localizadas nas próprias linhas, o que facilita bastante a compreensão, como John Cage propôs em sua escrita para 5 latas e 3 tomtoms na obra *Third Construction* de 1941 (notas nos espaços indicavam o centro desses instrumentos e notas nas linhas indicavam as bordas).

5. Dos múltiplos sentidos físicos do “corpo”

5.1. Percussão e fisicalidade

A fisicalidade é essencial na compreensão do processo de criação das obras. Ela se dá em pelo menos três diferentes níveis:

- a) na tradução metafórica de sensações físicas em arte, de situações cotidianas em musicais,
- b) no fato de representar uma ferramenta para a memorização, principalmente nas longas peças de percussão múltipla (de 40 a 80 minutos cada), o que é por vezes chamada de memória muscular ou ainda memória cinética,
- c) na sensação física (nos dedos, mãos e braços) de qualquer som imaginado sendo produzido com determinado material. Neste último, independente da altura/nota do instrumento, é possível sentir determinada baqueta (e suas diferentes regiões – cabeça, pescoço e outras partes), seus ângulos (reto ou diagonal e outros possíveis) em diferentes partes do instrumento (borda, centro e cúpula de um prato, p. ex.), sem que haja necessidade de realmente se tocar.

Várias sensações diárias (apoiar a mão num balcão, p. ex.) podem ser naturalmente traduzidas em peças musicais, indicando inclusive instrumentos mais apropriados para esta “tradução”. Num nível mais básico, um balcão feito de madeira sugere diferentes percepções táteis/físicas em relação a outros feitos de metal, fórmica ou pedra, sendo que os diferentes níveis de temperatura desses materiais entram também em jogo, possibilitando pontes com diferentes superfícies e características dos próprios instrumentos, como triângulo, pratos e agogôs (metais), blocos (madeira), entre outros. Mais do que isto, amplia-se esta “técnica” também para a questão do “olhar” (ver com atenção uma parede de vidro, assim como seus reflexos, p. ex., pode resultar diretamente na escolha de determinados instrumentos, assim como em ideias e estruturas para uma peça). Por isso mesmo foram compostas obras intituladas *Música para a Visão* e *Música para o Tato*. Neste sentido, todo o ambiente vivido em meio às montagens de percussão múltipla nas décadas de 1980 e 1990 foi um verdadeiro arrebatamento. Eram ambientes naturalmente repletos de cores, possibilidades e materiais. Esta experiência/vivência física/tátil era naturalmente ampliada para toda

a sala de percussão, para tudo o que nela existia e, posteriormente, ao prédio e às ruas ao redor da sala de percussão, ao menos no antigo prédio do Ipiranga (sede anterior do Instituto de Artes da Unesp em São Paulo). Do mesmo modo, era frequente eu permanecer nesses locais 4 ou 5 dias consecutivos. Já no mestrado (1994-1995), era natural permanecer produzindo durante 40 ou 56 horas seguidas.

Para poder percorrer esse caminho de descobertas o silêncio sempre foi essencial. Sem silêncio, p. ex., não era possível perceber a mais tênue dinâmica, a respiração e outros elementos ínfimos (ínfimos em suas nuances por vezes minúsculas, mas extremamente importantes em termos de constituição do processo). Em determinados espaços, p. ex., era possível reconhecer os harmônicos das diferentes luzes fluorescentes quando acesas (e de cada uma delas quando acesas separadamente). Esta experiência, assim como outras (ficar em silêncio durante uma hora seguida, tendo direito a tocar *somente uma* nota nos 60 minutos, p. ex.), eram conhecidas por alguns. Na época que recebi uma das homenagens mais significativas em minha vida – a composição *O Instrumento do Diabo* de Rael Gimenes Toffolo em junho de 2020⁵, em homenagem ao contato que tivemos em nossas aulas, conversas, assim como a impressão que ele teve de meu CD *SOLO en el manantial* e todo o material do meu primeiro livro –, Toffolo lembrou o fato de que eu realmente conhecia cada taco solto da sala de percussão, assim como a sonoridade peculiar de cada um. Naturalmente, não estamos falando aqui somente do conhecimento de cada som da sala, mas sim da relação física com os mais variados materiais, o que justifica o termo *fisicalidade* aqui discutido. Para além dos tacos e toda estrutura física da sala e do prédio, eram necessárias sombras, muitas sombras para se “dialogar com”. Ou seja, raramente tocar com luzes acesas, mas velas, o que tornava o ambiente numa mesma montagem, num mesmo todo.

Uma “expansão”, deste sentido de fisicalidade (tato, visão) é a obra *Corra e fique cansado* apresentada numa aula ministrada na Universidade Federal de Goiás em 2004 para mostrar meu desencantamento com a forma pela qual os músicos não viviam a música, se atendo a instruções que, por vezes, os desviavam da própria essência da obra (através do excesso de pensamento, estratégias e formas). Ou seja, foi apenas uma demonstração de que para “se ficar cansado”, assim como para “se viver a música contemporânea”, não é necessária muita elucubração. Para a performance então, foi planejado correr de outro prédio a centenas de metros de distância. Dois alunos do curso estariam a postos (visíveis) para indicar a hora correta de começar (com base na apresentação inicial da professora que organizou aquele curso/evento). Eu corri todo o percurso e, naturalmente (como deve ser a música contemporânea, natural) cheguei sem fôlego ou ar. De surpresa, sentei-me cansado no colo da professora que me convidou e esperei para que pudesse pronunciar alguma palavra. Foi a maneira de mostrar a experiência direta com a música contemporânea e aquilo que ela demanda, muitas vezes mais próxima de todos do que se imagina. Observando hoje, não há como negar as influências do fato de, desde o início, não distinguir o que era musical ou não (ponto positivo em não ter tido nenhuma prévia formação ao adentrar a universidade), assim como de participar de várias atividades junto a John Boudler, no sentido da valorização deste tipo de abordagem. Esse foi o caso, p. ex., do Fluxus Event(o) por ele idealizado, e cuja realização se deu em julho de 1990. Este evento, que incluía 32 peças e 6 instalações, com duração de 18 horas contínuas, mostrava, de uma certa forma, uma certa quebra da separação entre música e vida, além dos limites físicos da música. *Theater music*, de Takehisa Kosugi, p. ex., indicava em sua partitura apenas a seguinte orientação: “ande intencionalmente”, bastante parecida com a

⁵ *O Instrumento do Diabo* (2020), para eletroacústica solo, de Rael B. Gimenes. Acessível em: <https://raelgimenes.com/2023/02/22/o-instrumento-do-diabo-2/>

proposta de *Corra e fique cansado* (2004). Já *Piano Piece for Terry Riley #1*, de La Monte Young, indicava que se devia empurrar um piano contra a parede, e se o piano a atravessasse, devia-se continuar até se encontrar outro obstáculo. O fim da peça aconteceria quando os executantes se cansassem de empurrar. Ou seja, nota-se uma concordância e confluência nos vários trabalhos e conceitos pessoais em relação a estas obras e propostas de movimentos como este.

5.2. Respiração

No sentido aqui discutido, várias frases musicais executadas exigiam certo procedimento respiratório. Travar a respiração e soltar em determinada nota, p. ex., era algo que parecia espelhar, de maneira direta, determinada frase que pudesse resultar em um abafamento num prato ou gongo (suspender), com posterior sequência de outros materiais (soltar).

Em um outro nível ocorreu o uso de exercícios respiratórios de yoga (praticado profundamente no período de 1985 a 1990 aproximadamente) na execução do trio *Retornar* (1991), junto a Edson Giansesi (duo experimental) e o instrumentista de sopros Wilson Neves. Neste caso, um trio, com manutenção de determinadas sonoridades no momento da hiper oxigenação do cérebro e consequente desmaio, permitiu este tipo de “performance”. Ou seja, como solista isso seria inadequado, mas com um duo acompanhando havia espaço para tais experiências. Toda a dinâmica, turbulência e efeito do exercício respiratório específico tinha uma base musical que podia ser mantida e, de forma literal, esta espécie de suspensão foi traduzida para as frases do outro percussionista, nas quais as apojaturas (mais ou menos distantes da nota principal) foram colocadas em evidência (mais fortes em instrumentos de maior potência sonora), ao mesmo tempo que as notas mais estáveis – que poderiam oferecer melhor percepção do tempo da música – eram tocadas em instrumentos e dinâmicas menos perceptíveis. Ou seja, havia uma certa suspensão do tempo em direta relação com os aspectos da respiração trabalhada no trecho.

5.3. Música para o Olfato

Seguindo a ideia de ampliação das percepções – e que “tudo é som”, e com base no fato que desde a infância tinha a prática de cheirar as coisas, eu compus *Música para o Olfato* em 1990. Muitos anos antes eu dizia para mim mesmo: “um dia vou escrever uma peça com ou sobre o olfato”, mas nada realmente ocorria de maneira a concretizar tal ideia. Um dos poucos livros lidos na vida foi *O Perfume: História de um Assassino* de Patrick Süskind (1986), no qual o personagem principal é “virtuoso” no sentido do olfato. Aquilo me marcou e, pouco a pouco, foi se sobrepondo às práticas pessoais de cheirar coisas. A canela foi um dos principais elementos, tanto que se tornou um segundo nome para a obra – *Cinnamon*. Ocorreu então que, numa das poucas performances nas quais tive tempo de ir para casa após o dia todo montando o palco, eu já havia fechado a porta de casa e estava perto da saída para a rua. “Algo” então me disse: “hoje é o dia de você tocar *Música para o Olfato*”. Mas então eu perguntei: “como posso tocar algo que não existe?”, pois nunca havia realmente composto nenhuma peça nesse sentido... A resposta foi clara. “É hoje e pronto!” Eu abri novamente a casa, voltei para a cozinha, abri o armário e comecei a pegar vidrinhos e potinhos cheios de coisas. O primeiro, claro, foi o recipiente de canela. Fiquei estranhando e preocupado, porque improvisação foi sempre algo que não gostei, a não ser que demandasse ensaios e determinadas práticas específicas, no sentido de gerar certo discurso com base em alguns materiais já conhecidos. Sair de casa assim, sem saber realmente o que fazer, foi estarrecedor. Eu entrei no palco ainda com as cortinas fechadas. Em frente à montagem enorme de percussão múltipla e outras coisas coloquei, na parte central, uma estante

de partitura na horizontal. Sobre ela, uma toalha e os vários recipientes “de cheiro”. Voltei para o fundo. Estava quase na hora de abrir as cortinas e eu ainda não sabia o que ia acontecer. Aquela voz veio de novo: “é hoje!” E eu estava muito preocupado em não fazer um papel de tolo. Eu nunca tive chance com essas vozes, pois muitas vezes eram elas que diziam para tirar ou deixar uma parte específica das múltiplas (mesmo que eu, pessoalmente, gostasse ou não da parte, eu não tinha chances com elas). Quando abriu a cortina, a única coisa que me restava era caminhar para “tocar” a primeira “peça”. Fiquei lá, frente àquela estante! A peça veio naturalmente, sempre existiu, mesmo que eu não soubesse. Essa integridade com o processo resultou em percepções das mais profundas por parte do público. Algumas pessoas achavam que a música era “o som de abrir ou fechar cada recipiente”. Outras, pelo motivo que dispus os recipientes imitando um teclado, conseguiram perceber “e ouvir” o direcionamento das “notas/alturas naturais e/ou cromáticas”. Outras ainda, tiveram seus sentidos olfativos despertados e começaram a sentir vários odores na própria plateia, inclusive das pessoas ao lado. Sucesso absoluto! Fiquei abismado.

Desnecessário dizer que este solo nunca mais foi executado pois representaria somente algo caricato da “obra” original, que funcionou tão somente pelo processo interno de anos seguidos de questionamento sobre o que ele realmente seria e como realizá-lo⁶. Apenas apresentei outras versões de duo com meu professor John Boudler e bem limitadas em termos quantitativos também.

Em 2003 a obra olfativa foi gravada no CD *SOLO en el manantial*, cujo texto do encarte é demonstrado abaixo:

A experiência de gravar com Bolivar Gómez se fez tão maravilhosa que depois disto fiquei em silêncio no estúdio, com as luzes apagadas, e assim acabei fazendo uma ‘performance’ da obra *música para o olfato I* de 1990. Apesar de sua essência não sonora, decidi incluí-la no CD, quase como uma desculpa para falar sobre ela, como peça ‘conceitual’ que é, e ilustrar assim um dos princípios básicos de toda minha produção. Aqui, a atenção e o trabalho são dirigidos aos diferentes sentidos do corpo, principalmente aqueles geralmente sufocados em nossa sociedade moderna. O percussionista cheira objetos e substâncias, sugerindo e provocando múltiplas imagens no e para o público. Os sons de abrir e fechar os pequenos volumes contendo substâncias dos mais variados odores fazem o público imaginar e sentir outros. A intenção é sempre ampliar nossa sensibilidade em diferentes níveis, insistindo assim em viver a música também com base em elementos não percebidos como ‘não musicais’: a família da guira, os instrumentos ‘menores’, os solos extensos, o chamado ‘experimentalismo’, as sombras, o silêncio, o tato, o odor, a dor, a mulher, a separação, a morte. E os olhos fechados, oferecendo imagens mentais que sustentam todas as execuções, o motor das mesmas. Escutar música não necessariamente significa vivê-la! Por isso também a distância dos CDs, além do conhecido medo daquele silêncio lindo, o silêncio infinito do estúdio, uma das mais profundas experiências naquele momento, um novo cenário, uma nova etapa. (Stasi 2003)

⁶ Experiência mais radical ainda do *processo* é a “existência” da obra *Exbert*, que intencionava, durante décadas, escrever para meu professor John Boudler. Em 1997 ela aparece num sonho na África do Sul. Acordo, choro por mais de 5 horas e reconheço que aquela era “realmente” a peça tão sonhada. Dentre outras cenas, destaca-se aquela na qual ele pegava minha mão (de criança) e me conduzia para dentro de uma “casinha” (uma montagem de percussão múltipla).

6. A música do/a “outro/a”, a música como “outro/a”

Para finalizar, da mesma maneira como termina o meu livro *O Instrumento do Diabo* (Stasi 2011), evidencio aqui uma vez mais a vivência da “música como ‘outro/a’” tão bem explorada por Tatsumura (1991). Para ela, além das metáforas culturais existem aquelas pessoais/individuais, que o presente artigo procura evidenciar em todo seu percurso. São essas metáforas individuais que permitem o surgimento de novas percepções e relações, ou mesmo “produtos”, como aqueles aqui considerados: obras, textos, livros, técnicas originais, balcões, odores, tatos, visualidades e tantos outros, no sentido de fazer surgir o “novo”.

Para Tatsumura (1991), em sua análise e estudo da recepção intercultural da música, deveríamos dar mais atenção ao indivíduo. A recepção da música é vista como um ato de interpretação da “música como ‘outro/a’” (“*music as other*”) pelo indivíduo, sendo que a sensibilidade de cada um é o elemento responsável que assegura a *alteridade da música* (*the otherness of music* em inglês), a música à qual o indivíduo responde como algo não realmente dele. Neste sentido, o indivíduo pode estranhar determinada música, reagindo de forma a se distanciar dela, mas também de maneira a se interessar por ela: alguma coisa com a qual compartilha algum sentimento, algo que lhe comunique alguma coisa e o estimule a se aproximar da mesma.

As experiências do indivíduo são limitadas por seu pertencimento à determinada cultura. Neste contexto, interpretar é então aproximar imediatamente duas coisas que são muito diferentes uma da outra, é justamente o pertencimento cultural de cada indivíduo que determina a distância entre a música e as experiências de cada indivíduo como base da interpretação. Porque as experiências e sentimentos do indivíduo são completamente únicas, seu “encontro” com a “música outra” é também único. Tatsumura (1991, 525) segue sua definição afirmando que:

a música impulsiona o indivíduo, inspirado pela tensão entre estranhamento e simpatia, a experimentar uma nova consciência em sua vida... a ponto de ser ‘entendida’, com base naquilo que ela define como uma ‘metáfora viva’ – a criação de um sentido novo às coisas a partir da tensão existente entre duas palavras cujo sentidos, tradicionalmente, são muito diferentes um do outro.

Ou seja, para ela, “a metáfora viva traz uma similaridade entre duas palavras que nunca foram antes notadas na consciência” (Tatsumura 1991, 524). Em outras palavras, tanto a interpretação como a criação estão envolvidas neste processo. A dinâmica da metáfora viva é quebrar com categorizações prévias e estabelecer novos limites lógicos sobre as ruínas daquelas que as precedem. Neste sentido, um discurso que faz uso de metáforas vivas tem o extraordinário poder de reescrever a realidade. Assim, para Tatsumura (1991), uma metáfora viva, neste processo de entender a música como “outro/a”, consistiria no fato do som musical ser entendido como sujeito, ao mesmo tempo que sua significação pelo recipiente como predicado... O ato de entender “*music as other*” – música como “outro/a” – é tanto uma interpretação como uma criação para o indivíduo, uma interpretação da experiência de outros indivíduos e uma criação de um novo sentido – um novo significado através da ligação da sua própria experiência a ela.

Uma ‘metáfora viva’ não pode ser entendida em termos do senso comum, ela é sempre uma rebelião contra a vida cotidiana, e tem o poder de quebrar a ordem estabelecida da realidade, de maneira a construir uma nova perspectiva numa nova realidade... E mais significativo ainda, abrindo uma porta para um mundo diferente. (Tatsumura 1991, 526)

Infelizmente, como já discutido, a ausência desta percepção no processo que relaciona emissor e receptor (performer e público) nunca foi realmente compreendida ou aceita por mim. Ao mesmo tempo, a performance das “coisas” aqui enumeradas, no meu entender, apresentam resultados claros. Creio que ela antecede o pensamento mais lógico, o raciocínio e as doutrinas científico-acadêmicas. As pessoas reagem com a mesma honestidade com a qual as “coisas” foram criadas e performadas. Os tacos soltos de uma sala de percussão, o cheiro, as paredes, os vidros e tantos outros materiais, falam, significam e, por meio da metáfora, nos fazem mergulhar em outros mundos, através de outras portas que se abrem, fazendo dos sons, e da fisicalidade que os acompanha, matéria prima para a criação, que transcende qualquer teoria ou pensamento lógico.

Fica clara a vivência de tais conceitos nas maneiras pelas quais, sem ter qualquer apreço pela percussão no início de minha jornada, consegui estabelecer relações entre diferentes materiais e formas. Se por um lado não houve uma formação mais adequada, não se possuía qualquer técnica para os mais diversos instrumentos, ou mesmo não se compreendia nada daquele ambiente (técnicas, obras, partituras e repertórios); por outro, aquele mundo percussivo então apresentado possibilitava caminhos alternativos (brechas, portas). Ao mesmo tempo era fácil, por um certo poder de metáfora, criar e estabelecer relações entre vários objetos/instrumentos, ou mesmo a chamada percussão múltipla, com várias outras coisas. Um bloco de madeira nunca foi tão somente um objeto pois, de maneira instantânea, ele era isso e muito mais. O espaço vazio em direção ao corpo interno dele, a partir da sua “boca”, já representava infinitude. Mais ainda, representava locais que não podiam ser acessados pelo ato de “tocar” nesses mundos particulares. Decorria disso uma certa veneração por esses objetos individuais, assim como uma necessidade de mitologizá-los. Naturalmente, a percussão múltipla elevava essa percepção à enésima. De forma resumida, no meu entender, esses outros elementos, a princípio não musicais, são fundamentais em processos de criação artístico-musical-performativa, sendo a essência do que objetivei discutir no presente texto.

7. Considerações finais

O presente texto evidencia que a percussão é múltipla e diversa – um campo de possibilidades infinitas. Este é o caso ainda atualmente, mesmo quando notamos seu engessamento por conta de determinada codificação e reprodutibilidade de saberes, obras, modos de tocar/ouvir/pensar/conceber/sentir, instrumentos, conceitos, métodos e abordagens didático-pedagógicas, entre outros. No meu ponto de vista, depois desses mais de 42 anos de trabalho, quanto mais legitimado é um determinado campo do conhecimento, maior é a possibilidade de limitação e de afirmação de um pensamento mais hegemônico a respeito de qualquer objeto ou área. Uma história bem estabelecida depende de determinados agentes específicos – performers, instrumentos, escolas, especialistas e obras referenciais. O presente texto trata disso como uma ficção, que foi criticada e ironizada na única obra performática criada em todo o repertório – *Sapus columbus* (2001). De forma geral, penso que qualquer trabalho pode (por vezes até deve) servir como determinado referencial para cada pessoa, mas nunca no sentido de um certo tipo de doutrinação, tão peculiar ao nosso meio aqui considerado – a academia e a música de concerto. Seria, mais uma vez, outro exemplo de caricatura e, ao evitar a mesma, procurei caminhos outros como músico e docente, assim como diretor do curso e do grupo de percussão da Unesp – o Grupo PIAP.

Como exposto no início deste texto, as várias experiências com a percussão motivaram, de certa forma, o encontro com maneiras particulares de agir, pensar, refletir, procurar e estabelecer sentidos na percussão.

Se por um lado absorveu-se determinada tradição, por outro fomentaram-se experiências e escolhas que, em vários níveis, questionam determinados paradigmas referentes ao fazer artístico. Na verdade, a própria arte é colocada em questão, em função de uma visão que, em sua essência, tende a considerar muito mais a experiência individual e interna, muitas vezes única e singular em relação ao momento e contexto em que ocorre. Talvez passar dias seguidos numa sala com tais instrumentos/objetos, em seções que chegavam a durar 40 ou 56 horas seguidas, possam ter afetado as maneiras mais comuns de se perceber o tempo, inclusive o tempo limitado de uma obra ou concerto. Talvez isso também tenha corroborado com a ideia de maior valorização do processo de criação e estudo do que aquele da performance de obras num formato tradicional de concerto (apesar que este foi o formato mais utilizado para a apresentação de dezenas de obras aqui mencionadas). Da mesma forma, o conceito de que altos níveis de performance só podem ser alcançados após a execução de obras referenciais do repertório (ou mesmo métodos e estudos) foi completamente destruído com a composição da primeira peça para múltipla – *Ilusão* (de 80 minutos de duração e que apresenta técnicas com enormes níveis de complexidade e dificuldade). Vários elementos forneceram uma base sólida para esse tipo de questionamento, apresentando soluções variadas como a ampliação tímbrica num único instrumento, o questionamento do que seria baqueta e/ou instrumento e tantos modos de produção sonora, como exemplificado nas duas peças de caixa e várias outras obras. Além disso, o conceito de sistema notacional aqui apresentado diverge daquilo que normalmente se faz, já que notações mais complexas se apresentam como fetiches que acabam por justificar e legitimar a própria obra, num sentido similar a muitas notas de programa que pouco ou quase nada transparecem na escuta.

Ao mesmo tempo, agora falando de elementos não necessariamente musicais, no sentido mais comum do termo, aquele diálogo interno com as vozes que respondiam às minhas várias questões, ao ter que tocar uma peça que ainda não existia (*Música para o Olfato*), ou que estabeleciam qual material deveria ser usado (nas percussões múltiplas), independente do meu próprio julgamento, representavam uma espécie de intuição, que respeitava, em sua própria essência, uma certa relação de integridade com o processo. Com certeza isso colocava em questão o conceito de obra musical e de compositor. Do mesmo modo, o fato de que a reprodução da música era por vezes vista como uma mera caricatura de algo considerado original me parece também uma reflexão do quanto reproduzir regularmente as obras significaria deixar de seguir aquilo que era visto como o que é aqui descrito como *interno*, em oposição a uma carreira profissional convencional como músico. O poder da metáfora viva, que quebra com categorizações prévias e estabelece novos limites lógicos sobre as ruínas daquelas que as precedem, possibilitando reescrever a realidade (Tatsumura 1991) é o que parece ter sido naturalmente considerado nesse percurso.

Passadas essas mais de quatro décadas, me parece interessante e importante observar o quanto a legitimação gradativa deste campo/área – percussão – afeta tais possibilidades de se reescrever nossas realidades. Mais do que isto, observar o quanto tais mudanças afetam a criatividade, geram certa apatia ou mesmo inibem novos caminhos e experiências. Pessoalmente, ao me perguntar sobre novos projetos e o futuro eu vejo todo meu trabalho, ao menos no momento, em meio a uma espécie de névoa (similar àquela que me levou a compor a peça homônima para eufônio – *Névoa Amarelada*). Não consigo enxergar com clareza e há poucos referências realmente sólidas. Por outro lado, já que *enxergar* remete mais ao sentido da visão, creio ser necessário levar em conta alguns dos conceitos aqui descritos para, no mínimo, relativizar tal percepção limitada – de apenas um sentido. Eu respondo então que resta a intuição! Assim, meu afastamento da percussão, principalmente nos quatro últimos anos, me parece uma maneira de, talvez um dia, poder revisita-la. A maneira pela qual isso vem ocorrendo, mais uma vez, sugere caminhos um tanto

quanto não convencionais ou estabelecidos, já que nega o próprio retorno aos ambientes percussivos mais familiares – a composição, o Laboratório onde trabalho, os objetos/instrumentos individuais e a percussão múltipla.

Algo tem me direcionado a um elemento específico – ar –, partindo de alguns momentos e fragmentos distantes já citados neste texto. Seis pontos específicos surgem como questionamentos que sugerem, ao menos de maneira intuitiva, eventuais respostas: 1) o principal instrumento utilizado em todas as múltiplas da Tetralogia foi a campana de vento, por conta da reflexão a respeito da falta de controle tão peculiar a esse instrumento, o fato dele poder soar sozinho (sem interferência do músico) e outras características; 2) ao mesmo tempo, as obras *Uma parte do Vento* (1990) e *Retornar* (1991) incluíam um instrumentista de sopro; 3) *Música para o Olfato* era uma outra maneira de refletir sobre o ar e o que ele contém, o que ele porta, carrega e traz aos nossos sentidos; 4) paralelamente a isso, eu voltei a refletir sobre o incômodo que sempre tive por nunca poder realmente sentir acessar um bloco de madeira (*wood block*) de maneira completa – o espaço vazio que se abre desde sua boca, em direção ao corpo do instrumento foi algo que sempre me intrigou; 5) além disso, por mais que tenha tido êxito em várias experiências com as múltiplas, este tipo de percepção me levou a considerar também os espaços vazios que existiam entre um objeto e outro, entre um instrumento e outro, 6) esses são os mesmos espaços vazios que me intrigavam entre um dente e outro da superfície de um reco-reco. Surgiu então uma pergunta básica: não seria o ar o elemento que poderia permitir tal acesso interno, tal preenchimento, tal sentimento de completude, de maneira a perceber a percussão de uma outra maneira? Apesar de me encontrar há quatro anos distante da sala de percussão é muito provável que algumas respostas possam ser encontradas ali. Porém, algo me leva a esta reflexão sobre o vento e o ar (simbolizados por vários instrumentos de sopro), para que as encontre eventualmente. Neste caso, assim como naquele das vozes nas múltiplas, não creio ter qualquer poder de escolha. Negar isso seria negar a integridade e todos os processos – em grande parte menos convencionais –, que nortearam as experiências e vivências aqui relatadas com a percussão.

8. Referências

- Appezato, Ricardo. 2004. As obras para percussão de Carlos Stasi: Uma visão geral. Monografia (Bacharelado em Música). São Paulo: Instituto de Artes da UNESP.
- Carvalho, Gustavo. Sampaio, Luiz Roberto. 2008. *Estudos e Peças para Pandeiro Brasileiro*. Florianópolis: Bernúncia.
- Gianesella, Eduardo F. 2012. *Percussão Orquestral Brasileira: Problemas Editoriais e Interpretativos*. São Paulo: Editora Unesp.
- Gimenes, Rael B. 2020. *O Instrumento do Diabo*. <https://raelgimenes.com/2023/02/22/o-instrumento-do-diabo-2/>
- Kosugi, Takehisa. 1964. *Theater music*. Fluxus Editions.
- Lacerda, Vina. 2007. *Pandeirada Brasileira*. Curitiba: Edição do Autor.
- _____. 2014. *Instrumentos e Ritmos Brasileiros*. Vol I. Curitiba: Edição do Autor.
- Mendes, Helvio M. 2010. *A Funcionalidade do Sistema Notacional para Pandeiro de Carlos Stasi*. Monografia

(Bacharelado em Música). São Paulo: Instituto de Artes da UNESP.
<https://www.scribd.com/document/97222214/MENDES-H-M-a-Funcionalidade-Do-Sistema-Notacional-Para-Pandeiro-de-Carlos-Stasi>

Sampaio, Luiz Roberto. 2007. *Pandeiro Brasileiro*. Vol II. Florianópolis: Bernúncia.

Sampaio, Luiz Roberto. Camargo, Victor. 2004. *Pandeiro Brasileiro*. Vol I. Florianópolis: Bernúncia.

Santos, Bruno S. 2015. *Instrumentos Marginais de Percussão na Música Contemporânea: Uma expansão técnico-interpretativa de instrumentos latino-americanos*. Tese. (Doutorado em Música). Aveiro: Universidade de Aveiro. <https://ria.ua.pt/handle/10773/17030>

Serale, Daniel O. 2011. *Performance no teatro instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: UNIRIO.

Smith, Stuart. 1988. *The Noble Snare Drum – Compositions for Unaccompanied Snare Drum*. Baltimore: Smith Publications.

Stasi, Carlos. 1983. *Estudos – Quatro pequenas peças para reco-reco solo*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1987. *33 Samra Zabobra*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1987. *Mapselpha 4r*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1988. *Barú*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1988. *Ilusão*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1989. *Estudos de um Homem Coxo*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1989. *Fogo*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1989. *Haneman*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1990. *Canção Simples de Tambor*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1990. *Imagem*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1990. *Música para o Olfato*. 1 obra conceitual sem partitura.

_____. 1990. *Vento*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1991. *Dimensões*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1991. *Nada – Música para a paixão, desespero e serenidade*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1991. *Palm tree*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1991. *Retornar*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1991. *San*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

_____. 1992. *Vortex*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.

- _____. 1994. *A Harley Davidson Surrounding the Rain Forest*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.
- _____. 1995. *Tambora*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.
- _____. 1995. *Xavier Guello*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.
- _____. 1997. *Exbert*. 1 obra conceitual sem partitura.
- _____. 2000. *Ela*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.
- _____. 2000. *Viagem*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.
- _____. 2001. *Sapus columbus*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.
- _____. 2001. *textos para lilian – poesia insiste em expressar o inefável*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.
- _____. 2002. *a moment*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.
- _____. 2002. *Por mais de cinco horas*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.
- _____. 2002. *Revenge*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.
- _____. 2003. *SOlo en el manantial (2003) – negra, danza de la redención, más suave e descarga*. Registro fonográfico. Santo Domingo (República Dominicana): Estudio Enkiu.
- _____. 2003. *Poeta*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.
- _____. 2004. *Concerto para Matraca e Cordas – A Song of Love*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.
- _____. 2004. *Corra e fique cansado*. 1 obra conceitual sem partitura.
- _____. 2006. *Jegolino*. 2006. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.
- _____. 2011. *O Instrumento do Diabo: Música, Imaginação e Marginalidade*. São Paulo: Editora UNESP.
- _____. 2015. *Névoa Amarelada*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.
- _____. 2015. *triplum a 2*. 1 partitura manuscrita. Acervo do autor.
- _____. 2016. *Elric*. Edição de Sergio Albach. Acervo do autor.
- _____. s.d. *Música para a Visão*. 1 obra conceitual sem partitura.
- _____. s.d. *Música para o Tato*. 1 obra conceitual sem partitura.
- Süskind, Patrick. 1986. *O Perfume: História de um Assassino*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Tatsumura, Ayako. 1991. “Understanding Music as ‘Other’: Towards an Aesthetics of Intercultural Reception of Music.” In *Tradition and its future in music - Report of the Fourth Symposium of the International Musicological Society (SIMS)*, editado por Yoshihiko Tokumaru, Makoto Ohmiya, Masakata Kanazawa, Osamu Yamaguti, Tuneko Tukitani, Akiko Takamatsu e Mari Shimosako, 522-527.
- Young, La Monte. 1960. *Piano Piece for Terry Riley #1*. Original do compositor mimeografado.